

ソネットの形姿

— シェイクスピアの場合 —

小 塩 トシ子

詩が、形造られた思想であるという西欧的テーゼは、古来現代に至るまで絶えることなく意識されてきた。いまソネットについて考えようとするとき、20世紀の詩人エドワード・トマスの言ったことばが想起される。「14行という形式のなかに思想を表現できるのは、たいへんな詩人か、さもなければ冷徹な数学者にちがいない」と、トマスはソネット詩をつくる困難さを、このように表現している。

およそ詩形は、詩人たちにある種の厳密な課題を与える。詩の性格はそれが持つ詩形独自の構造によって規制されるからである。とくに定形詩をつくるとき、詩人の内部には一種明瞭な構成への目配りと構築への意志がなければならぬであろう。各部分とそれによって構築される全体とが、緊密に結びついてはじめて、その作品が詩として確固たる存在を主張するものとなるのである。

詩形とはすなわち form のことであり、それは一般に prosody の問題として取り上げられる。しかしこの小論でソネットの「形姿」と題して意図するところは、単なる詩形の問題ではなく、form が style をとおして内容 matter とわがちがたく一体となったソネットのすがた・かたちというものを見ることであり、大きく言えば prosody から poetics の問題をも含めた場所でシェイクスピアのソネットのあり方を見ようとする点にある。poetics がなくて prosody の基準

は考えられないからである。¹⁾

元来西欧で生れ育ったソネットという形式は、音楽にあわせて、およそ愛を詩想としてうたう短い抒情詩として、さまざまな長さで書かれていた。それが14行の詩という形式に落ち着くには、それなりの必然性があったのであり、ヒューブラーのことは借りれば次のようなことになる。すなわち「統一があつてしかも緊張度を有する詩をめざすなら、それは展開をゆるす長さをもちつつ同時に、読者がはじめからおわりの一語にいたるまですべてを視野におさめられる短さでもなければならない」。²⁾ そのようなものとしてソネットは14行の詩に定着した。だからソネット1篇の14行のなかで、作者の構築の意志は各部分に浸透し、おのこの部分はまた、その意志に従って全体を構成するという働きをになわされているのである。そして全体がいわば情感をともなった思念を伝え得るものとなることが求められているのである。それができてはじめてソネットの形姿が完成する。短い詩形のなかでこの課題を十全に果すのは、トマスの言うように至難のことであろう。しかしまたそれ故に、多くの詩人がこの形式に挑戦し、この形式を愛してやまなかったとも言えるのであろう。

周知のように、14行詩ソネットは脚韻の踏みかたによって、イタリア型 (ABBAABBA/CDECDE あるいは/CDCDCD) に始まり、ワイアットやサリーの翻案、創作を経て、いわゆるイギリス型 (ABAB/CDCD/EF EF/GG あるいは ABBA/CDDC/EF EF/GG)、すなわち 3 つの ^{クオトレイン}4行単位とおわりの ^{カブレット}2行単位となって、ギascoインが1575年に規定したような形がほぼシェイクスピアの時代には確立したのであった。

・ ・ ・ I can best allowe to call those Sonnets which are of fourteene lynes, every line conteyning tenne syllables. The first twelve do rhyme in staues of foure lines by crosse meetre, and the last two ryming together do conclude the whole. (sic)³⁾

1行に10音節を含むということは、イタリアで一般的であった1行11音節(hen-decasyllable)から、英語に特有の弱強五歩格(iambic pentametre)へと移ったことを示す。また交互押韻(cross metre)を用いるイギリス型は英語のもつ特性とも関連があり、イタリア語の場合のように3行単位に韻を整えるのがむづかしい点が、しばしば指摘されている。

注目すべきことはイタリア型とイギリス型⁴⁾の根本的なちがいで、それは8・6という2部構造と、4・4・4・2という構造による。当然この違いはソネットの形姿を別のものにしていく。イタリア型すなわち octave と sestet を基本的な2部分とする形にあっては、この2部構造こそソネットの内的な基本法則をなしているのである。protasis と apodosis という2部構造である。8行と6行という外的な関係が、内部に対蹠的な緊張関係をつくり出す。そしてこの前半と後半の間には転回 turn がある。基本のパターンを抽出してくり返えせば、第1・4行連句：提示、第2・4行連句：展開、第1・3行連句：転換、例証、反省、第2・3行連句：結論となり、前提・主張・葛藤・分析を含む前半に対して、証明・解決・結論へと止揚あるいは総合される後半が置かれる。このようなパターンはわれわれに漢詩の四言絶句における起承転結を想起させ、14行という詩的空間のなかでこれだけの構成要素を含むことが、詩の完結に不可欠必然的なものであると予測させる。つまりこのようなイタリア型の押韻法は詩をしっかりと落ち着かせるということができるであろう。

それに対してイギリス型の4・4・4・2という行数配分の構成は、しばしば指摘されてきたように、まったく別種の条件をソネット作者に課しているように思われる。つまり3つの関連のある4行連句と、それら全体に関係する2行連句を書くという課題である。したがって脚韻の単位に関するかぎり、イタリア型の前半・後半という構造、起承転結に似た展開・総合は求めにくい。しかもイタリア型にあった前半8行のあとの転回点 turn は、イギリス型では12行のあとに置かれることになり、12行と2行が拮抗する形で、結句に異常な力をこめなければならぬことになる。イギリス型の特徴はしたがって、3つの4行

連句の並置・展開のさせ方と、おわりの2行連句の出来栄えにその成否がかかると言えよう。エリザベス朝のソネットを論ずる場合に、この結句をめぐる議論が分かれることの多いのもそのためである。結句を問題にするソネットの様式論もまた多い。とくにシェイクスピアのソネットにおける結句のあり様をめぐるのは、ランサムやウィンターズの批判論と、その批判をてこに新しく擁護論を展開するものが際立った対照を見せている。⁵⁾

ランサムはシェイクスピア型（イギリス型）のソネットが、詩人に「4行連句をひきのばし水増しして、おわりの結句に凝縮を強要する」ものであり、この形が詩人の経験の内容を逆に規定してしまう、と言う。⁶⁾そしてしばしば結句が無理なねじ曲げや不必要な要約・添加を行ったり、論理的に一貫しないしめくり方をして失敗する例の多いことを指摘する。これに対してたとえばコリー女史は、ジャンル論からシェイクスピアの結句に多い *sal* の要素すなわち epigrammatic な要素に着目し、そこからこれを擁護する。⁷⁾シェイクスピア型は、詩人がはじめから明瞭に見定めたある結論いわばひとつの尖頭 point に向かって詩全体の力を結集していく、そのように働きうる詩の形でもあるのだ。コリー女史はシェイクスピアのいくつかのソネットについて、はじめにおわりの2行のエピグラマティックな point が思い描かれていて、逆に前の12行が作られていったと考えて、これを例証しようとしている。また日本において最近櫻井正一郎氏が上梓された英国ルネサンス期ソネット論『結句有情』は、結句の変遷の歴史と、イギリスのその時代特有の精神風土との関係を論じ、とくにまたシェイクスピアのソネットにおける結句のあり様を分類・解釈することによって、わが国でははじめての大部で重厚なソネット様式論を確立したものである。

このように14行詩ソネットにおける結句の問題は、イギリス型に固有で特徴のあるものであり、ソネットの出来不出来もここにかかっている。とは言うものの、ソネット論すなわち結句論とするのはむろん早計であろう。結句論がこれまで明らかにしてきたのは、シェイクスピア型のもつ外的条件が内部的与件

に作用して、それがイタリア型とは微妙にちがった味わいを持つにいたったことである。おなじ詩想、思念をうたうにあたって、うたの展開のしかたと結びのありかたがちがってくる。一般にイギリスのソネットに argumentative な性格が特徴的になるのはこのためであり、コリー女史のことばで言えばそれは *mel* に対する *sal* の要素である。

ふたたび言えば、イタリアで生れたソネットははじめは楽器にあわせて歌われた「抒情詩」lyric の一形式であって、かならずしも14行詩ではなかったし、したがって情感のうたであり、静かな瞑想詩やモラルを目指して論理を展開するのが目的のような詩ではなかったのである。また14行のエピグラム、つまり point をもつ短い詩という性格もなかったのである。しかしダンテやペトラルカの時代に 8・6 の構造が確立し、その後ゆっくりとアルプスを越え、フランスのプレアード派の影響をも包みこみながら、ドーヴァ海峡を渡ってエリザベス朝のイギリスに流行の花を咲かせた頃には、ソネットはこれまで見たような形の上での条件を伴いつつ、内容も変化してきたといえることができるであろう。

しかしコリー女史は、シェイクスピアのソネットが *sal* の要素ばかりでないことを同時に認めている。われわれはその点も忘れてはならない。つまりシェイクスピアはソネットを書くにあたって、ルネサンス期の 2 つの generic style を用いて実験したのであり、その 2 つとはエピグラムとソネットという様式だった。当時エピグラムは drab, plain style でありソネットは golden, ornamented style であると規定されていた。ここでわれわれはあのミアズの記した “mellifluous and honey tongued” という言葉を想起する。『ソネット集』のあるものについてはこのことが言われ、またあるものについては *sal* の要素が確認される。⁸⁾ *mel* も *sal* もともどもにシェイクスピアのソネットはもっていた、ということである。

ところでこれまでイギリス型（シェイクスピア型）のもつ外的条件とくに結句の観点から問題を見たが、ソネットの形姿を言う場合、むろん結句だけが問題なのではない。また押韻のしかたのみがソネットの形姿を決定するのでもな

い。一篇のソネットを分析し論ずるにあたってブースは、「形式的構造」(狭い意味での form)「論理的構造」「音韻的構造」「文章論的構造」「比喩的言語構造」「レトリック構造」などを考えねばならぬとしている。⁹⁾この小論のなかでこれらすべてを考慮することはできないが、結句論との関連で一步すすめて、論理構造、文章構造の面から独自に、ソネットの形姿について若干の検討を加えてみたい。

文章論的・構造論的に見る場合には、脚韻のあり方ではなくむしろ行の冒頭に注意を向けることになる。行冒頭の語や語句が、4行連句や結句の単位とその性質を規定していくことにも注目をしなければならない。つまり1行ないし1単位をどう終えるかでなく、どのように始めて、どのように終えるか、そして次に展開していくか、しめくくるか、などが検討されなければならない。¹⁰⁾また転調を示す語がどこに置かれるかによってもソネット全体の姿は変ってくる。これらのことを考慮に入れつつソネット集を検討するとき、いかに多くの詩篇が4・4・4・2型をとりながらも、8・6型つまりイタリア型を志向しているかにあらためて気づくのである。厳密な8・6型でなくその他さまざまな実験的試行も見られる。この短い詩形でどのような形姿の詩篇を生み出すことができるのか、詩人たちは技を競い合ってエリザベス朝のソネット流行期を劃すことになったのであろう。シェイクスピアはその流行期も盛時をすぎてから詩作をはじめ154篇のソネットを残したのであったが、多様な実験がなおくり返えされたことが知られるのである。

〈ソネット29番と30番一同工異曲〉

これまでの問題を検討するために実例を挙げてみよう。抽象化したパターンを論ずるだけでは意味がないからである。それには詩想を^{テーマ}おなじくしてうたいつつ、その形姿の異なるものを取り上げるのがよいであろう。ソネット29番と30番¹¹⁾は共に、詩人が嘆き悲しむべき状況にありながら愛する友人、青年貴公子

のことを思うと至福感に満たされる、という気持ちをうたったものである。

29番

When, in disgrace with Fortune and men's eyes,
I all alone beweepe my outcast state,
And trouble deaf heaven with my bootless cries,
And look upon myself and curse my fate —
Wishing me like to one more rich in hope,
Featur'd like him, like him with friends possess'd,
Desiring this man's art and that man's scope,
With what I most enjoy contented least;
Yet in these thoughts myself almost despising
Haply I think on thee, and then my state,
Like to the lark at break of day arising
From sullen earth, sings hymns at heaven's gate:
For thy sweet love rememb'red such wealth brings
That then I scorn to change my state with kings.

30番

When to the sessions of sweet silent thought
I summon up remembrance of things past,
I sigh the lack of many a thing I sought,
And with old woes new wail my dear times waste:
Then can I drown an eye, unus'd to flow,
For precious friends hid in death's dateless night,
And weep afresh love's long since cancell'd woe,
And moan the expense of many a vanish'd sight:

Then can I grieve at grievances foregone,
And heavily from woe to woe tell o'er
The sad account of fore-bemoanéd moan,
Which I new pay as if not paid before.
But if the while I think on thee, dear friend,
All losses are restor'd and sorrows end.

運命の女神にも人にも見棄てられて
わたしはひとり不遇の身を嘆く、
みみしい同然の天に空しく叫びかけて悩まし
みずからを省みては宿命を呪う ——
望みにみちたあの人のようになりたい
姿かたちはあの人、友の多いのはこの人
学問はこの人、力量はあの人のがほしいと願い
自分のいちばんの取り得がまたいちばん不満なありさま。
でもこんな想いにほとんどわが身を蔑すんで
ふとあなたに想いが至るとき、わたしのこの身は
暁に暗い大地を飛び立って舞い上る揚げ雲雀のように
天の門辺で讃美の歌をうたうのです。
あなたの優しい愛を想えばわたしは恵みを与えられて
いまさら王侯とさえこの境遇をとりかえようとは思いません。

ただひとり、静かにひたる想いを裁きの座にして
すぎ去ったくさぐさの思い出を召喚するとき
求めて得られなかった多くのことどもに溜息をもらし
貴重な時の浪費に昔ながらの嘆きが新しくされる。
それから死のかぎりない暗^{やみ}にかくされた貴い友らを偲び

ついぞ流さぬ涙が眼にあふれ
とうの昔に清算ずみの恋の痛手をあらたに嘆き
今は亡き多くの人の面影をしのんでは損失を悲しむのだ。
それからまた過ぎ去った昔の不平をむしかえし
すでに決済のすんだ悲しい勘定を
ひとつずつまた重い心で計算しなおし
未拂いであったかのように支拂ったりする。

しかしそのとき、いとしい友よ、あなたを思えば、
すべての損失は償われ、くさぐさの悲しみも終るのだ。

29番は When—Yet(and then)と 8・6 型、30番は When—Then—Then—But
と 4・4・4・2 型をとっている。30番は近來つとに傑作の誉れが高い詩篇で
ある。29番はまた自然なうたい方でしかも出来上ったうたの形姿がまことにす
ぐれている。

ウィンターズは29番に見られるのは「一種自暴自棄な感傷性」で、リアルで
はあるけれども詩的個人的で効果が弱いと批判した。前半 8 行のうち第 2 の 4
行連句は plain style の例として讃嘆に価いするけれども、そこから後半へ転ず
るしかたは、機械的でその関連が理解しがたいとも言う。ジョン・ダン流の論
理の展開を『ソネット集』のなかにも期待するニュー・クリティックとしては、
詩人がいったん提起した問題をしばしばすり抜けていくことが許せないよう
である。¹²⁾またこの批評家は、ジョンソンやダンに比べるとシェイクスピアはソネ
ットという形式を真剣に取り上げたことがない、とさえ言う。¹³⁾しかし果してそ
うであろうか。29番も30番もともに構成はきわめて緊密であると思われるので
ある。29番は 4・4・4・2 の単位を踏まえながらしかも 8・6 のまとまりを
見せている。前半の 8 行が切れ目なく続く形で、主題の提示・展開というより、
低迷してそこから抜け出せない状況の繰り言を、高きにつく望みと低く沈む現
実のあいだの揺れを往きつもどりつする調子でうたう。見棄てた天に空しい叫

び声をあげ（1，3行）かえりみておのれの不運を嘆き呪い（2，4行），才能ある他人を羨み（5，7行）おのれの才能には不満を覚える（8行）といったように。この往きつ戻りつは6行目のことばの配列（Featur'd like him, like him with friends possess'd,イタリック筆者）や8行目の逆説的表現（most, least）にも巧みに表現されている。このような前半8行のあと，9行の冒頭のYetから10行目 Haply（たまたま，幸運にも），あなたに想いを向けると，と文字どおりの turn を示す。そこから詩人の想いは一挙に駆け昇っていく。ブースの言う形式，音韻，レトリック，比喩言語，文章論，^{シンタックス}論理，のどの構造も一致してこの上昇曲線を証している。9，11行の feminine ending は弱強格のリズムと並んで，ぐんぐん昇りつめる動きを示すのに適した工夫であろう。そしてこの -ing の形は5，7行目のはじまりの -ing form とも対称的な位置におかれて形を整えている。低くなお灰暗いこの大地から，暁の空に羽ばたいて昇る揚げ雲雀のように，詩人の想いは天の門までかけのぼり，そこで讃美の歌声をあげるのだという。前半の不如意な現状を，重く暗い d, b の連続音で表わしたのに対して，後半その重さをたちきって，11行目の l と r, 12行目の s と h の音がひばりの歌声と羽ばたきを彷彿とさせるではないか。揚げ雲雀のイメージばかりではない。たとえば state ということばが2，10，14行目にくり返えして用いられ，いずれも詩人の状況・境遇をさしているものの，その都度暗さから明るさへ，しかも重みを増しつつ，ことばの文脈における意味を進展・深化させていくという詩人の創作意識を読みとり得るのである。14行目の state は，だから重く安定している。12行まで高く昇りつめた詩が，結句の2行でふたたびこの地に思いを戻し，自信にみちて安定した結びを見せているのである。地上の右往左往する低迷から，精神は解放と飛翔を経ていまあらたに確固とした思いを得て地上に落ち着く。はじめからおわりまで詩人の構築への意志は浸透しているではないか。

このソネットは雲雀のイメージ故に有名なのだという評がある。おなじ詩人が『ヴィーナスとアドゥニス』で暁を描写するときや，『シンベリン』で楽師に歌

わせるとき、¹⁴⁾雲雀は鮮やかな印象を読む者、聴く者に与える。またこのソネットが描くいわば情感の曲線とでもいうものが、早朝の揚げ雲雀の飛翔とさわやかな讃美の声とうまく重なり合っている点がすぐれているのであろう。似た手法はたとえばソネット7番にも見られる。前半で東天にさし昇る陽の光の壮厳さと中天に達する青年貴公子の威光と美しさを重ねて讃え、転じて (But when 9行) 後半ではそのような時を子ももうけずやりすごせば、ついには看取る人として死を迎えなければならぬことを歌う。¹⁵⁾ 51番にも駿馬が火となって天翔けるイメージがある。そこでは Then (7行) then (9行) とはずみをつけ Therefore (10行) と勢いをつけて neigh (11行) と駆けのぼっていく。そして結局13行目はふたたび現実に戻る、という曲線を、歌が描いている。しかし29番はそれらのなかでも、もっともすぐれた例として群を抜いている。ソネットの外の形と内側の情感の流れと展開がみごとに一致した例と言うべきであろう。

30番に目を移そう。29番が朝の歌なら30番は夜の歌。29番を自然の懷ろでうたった田園のうたとするなら30番は町のうた。揚げ雲雀の讃歌に対しては嘆き愁いの涙の歌。そして詩人の技巧の表出した作品である。“When to the sessions of sweet silent thought”とまず第1行から、s音と長短母音の交錯による効果がこのうたの調子を決定する。前篇とおなじように友愛の貴とさ大きさをうたうという詩想をもつが、このソネットに使われることばは、法律用語や金銭の貸借関係を表わす経済用語 (sessions, summon up, dear, waste, unus'd, dateless, cancell'd, expense, grievances, tell o'er, account, pay, paid, restor'd) いわば現実的的日常用語と、それに絡みつくようにして一方情感に訴える語 (sweet silent thought, remembrance, sigh, woe, wail, dear, weep, moan, grieve, sad fore-bemoanéd moan, sorrows) から成り立っている。愛の痛み、の思い出と今覚えることのできる愛の貴とさを、金銭の損得勘定で描いてみせる面白さがここにはある。詩人の心の襞が多層的に表現されている。

ところで29番と30番をあわせ対置して読むとき (もしかすると1枚の紙に両詩篇は並べて書かれていたかも知れない)、29番が青年貴公子に対する気持を

8・6の伝統的な形のなかで素直にうたい出している一方、30番ははるかに技巧的で重層的な味わいのあるソネットである、としばしば指摘される。30番の構成は When—Then—Then—But と 4・4・4・2 型の典型、しかも12行目の後に turn がくるいわば12・2型と言えるものである。12行までテーマの並置反復を行なってきたあと、つよく「しかし」と逆転の姿勢に入り、これまでの12行をひっくり返えす力をここにすべて集中して結句を言い切るのである。シェイクスピア型の成否がもっともよく計られる形のソネットである。事実成否両論が存在する。筆者は、12行にうとましくなるほどに繰り返えし積み重ねてきた愁嘆（woes 4回、moan 3回、grieve at grievances, fore-bemoanéd moan, pay as if not paid などの繰り返えしの効果、sigh, weep, wail, grieve, moan; lack, waste, death, woe; sad, silent, past cancell'd, vanished, foregone など関連辞の多用）と、それに拮抗するだけの詩人の想いが静かに確かに plain style で結句に言い表わされているので、ソネットの完結性は十分認められると思う。しかしこれと同じような 4・4・4・2 型あるいは12・2型がすべて成功しているかどうかは疑問であり、むしろそこにシェイクスピア型の結句のもつとも大きな不安定性、条件あるいは限界が存在すると認めざるを得ないのである。

30番と形の上で似た87番をとり上げて見よう。まず全体に愛を表現するのに法律用語や市場、経済用語を多く使っている点があげられる。30番のように情感を表わす語の多用は見られないが、それに代って脚韻がすべて女性韻となっており、これはシェイクスピアのソネット集ではきわめて珍しいことである。そして30番も87番も12・2型をとっている。しかし87番の結句は30番とちがって逆転ではなく要約の部類に入れるべきであろう。

Thus have I had thee as a dream doth flatter,
In sleep a king, but waking no such matter.

結句にきて夢と現実が鮮やかに対比されることによって、それまでの12行に表現されてきた現実の非情さがあらためて読む者の心をうつ。しかしながらこの結句が、30番ほど12・2型の特徴をもってソネット全体をひきしめているか、完結させているかどうか。やや弱いのではないだろうか。

同様のことは130番のソネット (My mistress' eyes are nothing like the sun) にも言えるのではなかろうか。このソネットの場合、12行目の後の turn は、はっきりと And yet とはじめられている。逆転をねらった結句である。当時まで流行していたペトラルカ流ソネットの常套をパロディ化したものであれば、逆転はその面白さをもつものであることは確かである。しかし詩人は30番や87番とはその意味では違って、このソネット一篇のなかで、逆転や要約に賭ける姿勢はとらず、¹⁶⁾むしろパロディをあそぶ態をとっているように思われるのである。

29番と30番をやや詳しく分析しつつ、その形姿のちがいをこれまで見てきたが、ここで確認できることは、おなじ詩想を異なった形で表現しつつ、それぞれのソネットは独自の形姿をもつすぐれた作品となり得ているということであろう。その際筆者は、29番の8・6型にとくに大きな注意を拂い、伝統的な意味を見出すように努めてきたつもりである。

ここでさらにその点を展開して考えてみたい。

〈起承転結の趣きをもつソネット〉

結句に異常な力が要求される4・4・4・2型(12・2型)に対して、3つの4行連句が屈折しながらおわりの2行へ結びつけられていく場合がしばしば見られる。便宜上それらをさらに2種のグループに分けると、1)は起承転結の趣きをもつもの、2)はWhen—When—Then—So(For, And)の形をもつものとなる。

1)は124番や116番に見られるようにいわば正・否・合・結の論理構造をもつ

もので、例示すれば次のようになる

124番

If my dear love were but the child of state, (1行目)
No, it was builded far from accident, (5)
It fears not policy, that heretic (9)
To this I witness . . . (13)

116番

Let me not to the marriage of true minds (1)
O no, it is an ever-fixéd mark (5)
Love's not Time's fool, though rosy lips and cheeks (9)
If this be error and upon me proved (13)

あるいは106番, 127番, 138番などのように論理的な展開と4行連句が平行して進んでいくものがある。

106番

When in the chronicle of wasted time(1: イタリック筆者, 以下同様)
Then in the blazon of sweet beauty's best — (5)
So all their praises are but prophecies (9)
For we, which now behold these present days (13)

127番

In the old age black was not counted fair (1)
(But now is black . . .) (3)
For since each hand hath put on nature's power (5)

Therefore my mistress' eyes are raven black (9)

Yet so they mourn becoming of their woe, (13)

138番

When my love swears that she is made of truth (1)

Thus vainly thinking that she thinks me young, (5)

But wherefore says she not she is unjust? (9)

Therefore I lie with her, and she with me, (13)

とくに138番はマフッドやマーティンがともにすぐれたものと評価しているが、¹⁷⁾展開のしかたがきわめて自然で無理がない。

さてもう一方の形は When—When—Then—So (For, And) で際立って秀れた詩篇を含む。¹⁸⁾ たとえば12番と15番、64番と73番は構成の面での近似性と「時の破壊」の詩想を共通に持っている。まず12番。イメージが多彩で、ソネット集冒頭近く、美を讃える明るく信頼のこめられた詩篇である。細部の分析は別に譲るとして、¹⁹⁾構成の面からのみふたたび注目すれば、When—When—Then という繰り返えしが単調になるのを防ぐために、行を進めるに従って、「時」を表わす手段と尺度を大きくしていきながら、思念も深めていくという工夫がなされている。おなじ手法は73番で逆に小さくなっていく形で用いられている。

15番は12番とともに1—17番の「結婚をすすめるソネット」に入っているものの、ここで詩人は結婚をすすめることばを用いず、はじめて時と死を超える詩の力をうたっていて、18、19番への準備をしているかの如くである。15番はときとして3つの4行連句の関連が十分でないとして批判を受けるが²⁰⁾、しかしブースも分析して見せたように、²¹⁾ 12行と結句は12番においてと同様、有機的に(どの構造から見ても)結びついていると筆者は評価する。

64番はやや変形である。when で導かれる従属節に対して主節は11行目(Ruin

hath taught me . . .)に置かれるからである。結句の2行では詩人が言うべきことを言い盡し得なかったのであろうか、11行目までいわば逆入してしまった。そこを欠点と見なす解釈もあるけれども、²²⁾ 詩人はこの形を試したのであろう。9行目の When は前の3度の When とはちがい、それらをまとめて言い直した感がするのであり、その意味では8・6型のなかで、起承転結が計られているとも言えよう。あるコメンタリー²³⁾でこのソネットには漢詩の趣きがあると言われたのは、その詩想 (mutability) とうたの調子 (急がず落ち着いたテムポ) を念頭において言われたことであろうが、ソネットの構成にもそのようなまとまりをみることができる。

73番は When, Then という形をとっていない。しかし3つの4行連句を3種のイメージで並置したあと、結句でその経験を、普遍的命題に還元してそこに定着させている。このソネットの形姿のすぐれていることは、さまざまな分析やコメンタリーがそれを証明しているところである。

〈転調と結句〉

ここでシェイクスピアのソネットの8・6型と4・4・4・2型の転回のあり様に注意を向けてみよう。8行目のあと pause がおかれ、9行目に明らかな転調が見られるものの数は、12行目のあとに転回を見せるものよりずっと多い。この目安のつけ方のひとつは句読点であるけれども、²⁴⁾ ここではなにによりもはっきりと転調を表わす「語句」にしばって考える。すべてを列挙するわけにはいかないけれども、そのような例が如何に多いかを示すため、やや長くなるが、9行目の転調語句例を挙げておく。

- 9 番 Look, what an unthrift in the world doth spend
10 Oh change thy thought, that I may change my mind!
21 Oh, let me true in love but truly write,

22 Oh therefore, love, be of thyself so wary
 23 Oh let my books be then the eloquence
 32 Oh then vouchsafe me but this loving thought
 41 Ay me! but yet thou mightst my seat forbear,
 44 But ah, thought kills me that I am not thought,
 61 Oh no! thy love though much is not so great;
 71 Oh if, I say, you look upon this verse
 76 Oh know, sweet love, I always write of you,
 77 Look what thy memory cannot contain
 78 Yet be most proud of that which I compile
 104 Ah yet doth beauty like a dial hand
 114 Oh, 'tis the first! – 'tis flattery in my seeing
 115 Alas! why, fearing Time's tyranny,
 119 Oh, benefit of ill! now I find true
 120 Oh, that our night of woe might have remember'd
 121 No: I am that I am, and they that level
 125 No, let me be obsequious in thy heart,
 146 Then, soul, live thou upon thy servant's loss,

櫻井氏の試算によると 8・6 型が『ソネット集』中には39篇あるとされているが、²⁴⁾それらと以上の例で重なるのは12篇である。ただし語調の変化がこれらのようにはっきりと 9 行目のうたい出しに表われているのでなくとも、あらたにそこで詩想^{テーマ}を示すといった、うたいおこす姿勢がみられるものがあり、それらを加えれば、かなりの例が重なることになる。18番の 9 行目 (But thy eternal summer shall not fade)は明らかに前半 8 行と対照的にうたい出す語調であり、116番 (Love's not Time's fool)や65番 (O fearful meditation..) はそのソネットのテーマをそこにこめて表現している。また33番では前半 8 行に天空の王者太陽の如き友人への賞讃と地上の詩人がうけた衝撃のつよさを交互

に示し、その後あらためて 9, 10行目 (Even so my sun one early morn did shine / With all triumphant splendour on my brow) とそこにことばのエネルギーを集中してうたいおこし、その後は But out alack (11行), Yet (13行) とはげしく揺れながら結句へもっていく。55番でも 9, 10行目('Gainst death and all oblivious enmity, / Shall you pace forth...) には大きな力がこめられており、これに比べれば結句は、12行の内容を繰り返えし要約して詩を落ち着かせる役目にとどまっている。とどまっているという意味は、結句故にこの詩がすぐれたものになっているのではない、ということでもある。

ところで一方、12行目のおわりに full stop またはそれに近い pause がおかれているものの多いことは言うまでもないが、そこにならず大きな転回があるとは限らないのである。13行目においてははっきり語調にも転換が見られるものはかえって意外に少ないのである。²⁶⁾

- 20番 But since she prick'd thee out for women's pleasure,
27 Lo, thus by day my limbs, by night my mind,
30 But if the while I think on thee, dear friend,
34 Ah, but those tears are pearl which thy love sheds;
42 But here's the joy: my friend and I are one.
60 And yet to times in hope my verse shall stand,
66 Tir'd with all these, from these I would be gone—
86 But when your countenance fill'd up his line,
139 Yet do not so; but since I am near slain,

もっとも 8・6 型のとくとおなじように、ことばの上での転調が見られなくても、12行目の休止のあとあらためて、要約しあるいはエピグラム化した point を歌いおこし歌いおわるという結句が多いことを忘れてはならない。また57番のように結句“So true a fool is love, that in your Will, / (Though you do any

thing) he thinks no ill”といった2行があらかじめ詩人の頭には思い浮べられていて、そこから逆に前の12行が作られたと思わせるようなソネットもある。ウィルソンは多くのソネットは当時の誰彼のソネットを下敷きとしたパロディであると論じているが、²⁷⁾それらのいくつかは、このようなエピグラマティックな結句がまず詩人の脳裡にあって、そこから生み出されていったと言えるかも知れない。130番(前出)もその1例と見ることができよう。しかしソネット集の詩篇をすべてパロディとして見ていくとなると、詩人の自然な情感をうたいあげるものはほとんどなくなり、連作のなかでの発展や真摯なもり上りもなく、argumentative な面が強調され優位におかれて、あるのはともすれば bathos のみとなろう。そこにパロディとしての読みの限界もあり注意を要することである。

さてこれまで8・6型と4・4・4・2型を中心として、いくつかの例を検討してみたが、シェイクスピアのソネットには、prosody の上から4・4・4・2型であるにも拘わらず、いかに多くが8・6という文章、論理構造をもっていたか、つまりイタリア型への執着がいかほど強く残っているかが、明らかになったと思う。むろんこの他 prosody の面で交互韻のもつ問題、すなわち2行単位で展開や対比が行われていくシェイクスピア的特徴²⁸⁾や、伝統を踏まえた上でのさまざまな文体的試み²⁹⁾などを併せて検討し、さらにソネット一篇を完結した詩と見る一方、連作 sequence の中に位置づけてみることをしてはじめて、ソネット論が poetics と也十分結びついたものとなるのであろうことは確かである。しかしこれまで見てきたことから、ソネットの形姿が、その外的条件にもかかわらず、元来のイタリア的構造を根づよくその内に持ち続けていったことが検証されたと、重ねて結論づけられてよいであろう。

イギリスの詩史に目を通すとき、エリザベス朝ほど多くのソネットが書かれ、またとくにソネット連作の形で、詩が多く書かれ印刷されたことはまれであり、通史のなかでも特異な現象である。そのいわば流行期の終り近くにソネットを

書いたシェイクスピアは、なおこの短い形式、凝縮した形のなかにシェイクスピア独自の実験を重ねた。シェイクスピアの『ソネット集』を歴史的な文脈において見ることは小論の目的ではないが、いわゆるシェイクスピア型がその後イギリスにおいて用いられなくなっていくことは、ソネットの本質的な問題と関連して考えられねばならぬところであろう。シェイクスピアに先んじたシドニーにすでにイタリア型への志向が見られたし、またシェイクスピアの同時代人ダンにイタリア型への逆行の試みがあったのが事実である。ダンの場合、イギリス（シェイクスピア）型が、ある歴史的極限にまで到った後の自律的反転作用ということもあったかも知れない。しかしその後ミルトンが周知の如く厳密にイタリア型をとり、³⁰⁾19世紀にはワーズワスやキーツのようなソネット形式を愛した詩人たちもミルトンに倣い、³¹⁾ホプキンズを経て現代のソネティアたちもイタリア型を選ぶ傾向にある。³²⁾そのようなことを考えると、そもそもエリザベス朝にあれほどあざやかにイギリス型として流行した形そのものが、やはり本質的な弱点、弱点とまで言わずとも問題をかかえたものであったのではなかろうかと思われるのである。

しかし音楽におけるソナタ形式のように、ソネットの形式もまた時代と国によって、選びとられる形が変わり内容も変わるのは、当然のことであろう。したがってイタリア型とイギリス型のどちらが芸術上の見地から言ってよりすぐれているかと議論するのはおそらく無意味なことであろう。またシェイクスピアがどうしてイギリス型をえらんだのか、あのエリザベス朝のソネット流行期の終り近くに、単に多くの先輩詩人たちにならってあの型を用いたのか、あるいはもっと積極的にこの型を意図して選んだのか、詩論を残さなかったシェイクスピアの場合推察しかできない。しかし実際に残された詩篇でみる限り、シェイクスピアはイギリス型のもつ効果とその限界を知りつつ、さまざまな実験をしたということ、そしてその効果を十二分に引き出して見せたことは異論なく認められるであろう。

注

1. W. P. Ker は *Form and Style in Poetry*, ed. by E. K. Chambers (Macmillan, 1928) の中で、くり返し form=matterであることを述べており (pp. 95-97, pp.137-139), 基本的にこの小論でいう形姿に連なる考えである。またわが国では寺田透氏の『思想と造型』(筑摩書房, 1969) に収録された「表現の思想」もこの点に示唆を与える文章である。
2. Edward Hubler, *The Sense of Shakespeare's Sonnets* (Princeton Univ. Press, 1952), p. 19.
3. George Gascoigne, Certayne Notes of Instruction in *Elizabethan Critical Essays*, ed. by G. G. Smith, 2 vols. (London, 1904), I. p. 55.
4. イギリス型と大雑把な言い方をするのは便宜上のことである。この ABAB CDCD EFEF GG の型は Surrey, Raleigh, Daniel, Drayton そして Shakespeare が用いた形であるが, この他にも Spenser の形 (ABAB BCBC CDCD EE) や, Sidney や Donne (ABBA ABBA CDCD EE) の好んで用いた形がある。この Sidney, Donne の形式は 8・6 にわけられるイタリア型にも近い形であり, Milton 以降のソネット作者たちに継承される。この点は結論で触れる。
5. John Crowe Ransom, "Shakespeare at Sonnets" quoted in *The Sonnets: A Casebook*, ed. by Peter Jones (Macmillan, 1977). Yvor Winters, "Poetic Styles, Old and New", in *Four Poets on Poetry* (Baltimore, 1959). 以上 2 人は 20 世紀の詩学 New Criticism の立場から批判した。

Arthur Mizener, "The Structure of Figurative Language in Shakespeare's *Sonnets*" the *Southern Review*, V (1940), pp. 730-747. これは Ransom の本の書評として書かれたものであるが, 擁護論の先駆ともなった。

Barbara H. Smith, *Poetic Closure* (Phöenix Books, 1970).

Claes Schaar, *An Elizabethan Sonnet Problem* (C. W. K. Gleerup, 1960).

Stephen Booth, *An Essay on Shakespeare's Sonnets* (Yale Univ. Press, 1969).

Rosalie Colie, "Mel and Sal : Some Problems in Sonnet-Theory", in *Shakespeare's Living Art* (Princeton Univ. Press, 1974).

櫻井正一郎、『結句有情』（山口書店、1979）。

6. Ransom, *op.cit.*, pp. 103-4.

7. Colie, *op. cit.*, pp. 96-134.

8. Sonnet 1-17 がとくにも *mel*, Dark Lady Sequence の結句にとくに *sal* の要素がつよくあることは一般に認められるところであろう。

9. 注5掲載書参照。

10. 句読点もその意味では厳密に検討されるべきであろうが、その問題は現在われわれの力の及ぶところでない。

11. ここでは1609年のQ版に従い Sonnet Order は問題としない。なお小論のテキストは Ingram and Redpath の版による。

12. Cf. “But this is a sentimental, an almost automatic, change, and it is hard to understand after the four lines preceding. It is what I have previously called an evasion of the issue posed.” Y. Winters, *op. cit.*, p. 60.

13. *Ibid.*, p. 52.

14. *Venus and Adonis*, ll. 853-58.

ごらん、休息に飽きたやさしい雲雀が／その露おくしとねを出て高みへ昇り
朝を呼びさませば、暁の銀色の胸からは／太陽が威風堂々とのぼり
世界を輝やかしくも照らし、見れば／糸杉の梢も丘も輝やく金のような。

Cymbeline, II.iii. ll. 16-22.

お聞きなさい、東の空の雲雀の歌を／朝の光がさしはじめ
日輪の神の馬たちは、かわいい花の朝露の／泉の水を飲んでいる。
目を閉じていたせんじゅ菊も／金のつぼみを開きはじめた。……

15. この7番では結句の“unless”をとり上げて、逆転の性格をもつものとして、櫻井氏は論じておられるが（前掲書、265-267頁）、この逆転はシドニーの例（71番）のように逆転にかけられるものではなく、むしろ8・6という形の中でテーマの対応のさせ方が注目されるべきソネットであろうと思われる。

16. 前項注参照。Sidney, *Astrophel and Stella*, 18, 71.

17. M. M. Mahood, *Shakespeare's Wordplay* (Methuen, 1969), p.107.
Philip Martin, *Shakespeare's Sonnets* (Cambridge Univ. Press, 1972), pp. 49-55.
18. E. Hubler, *op. cit.*, p. 25.
19. 拙論『ソネット集』における伝統と個性, (フェリス女学院大学紀要, 11号) pp. 40-42.
20. Ransom, Winters のように Metaphysical Poets に求める論理構造をここでも求めるなら批判も生れよう。又 Hubler もこの15番の場合, 結句がとってつけた印象を抱かせる危険があるという。それは結句が'So', 'For'という形で続かない場合で, 構成が結句にまで行きわたらずに平板になるのだと言う。
21. *Op. cit.*, pp. 174-187.
22. Ransom, *op. cit.* p. 104. D. Peterson, *The English Lyric from Wyatt to Donne*.
23. 『英語青年』1972年12月号。「ソネット合評」
24. <.>, <:> という休止が 4, 8, 12行目には当然多く見られる。<;> はエリザベス朝では現代ほどまだ定着していないようである。むろんこの他に <?> <!> の休止もある。
25. 櫻井, 上掲書334頁。
26. 櫻井氏の分類によれば, 「逆転」の型にあたるものは38篇となっているが, その半分19篇が前12行をひっくり返えすものとなっている。それらは Hubler によれば次の13篇となる。
すなわち19, 30, 34, 42, 60, 84, 91, 92, 131, 133, 139, 141。
27. Katharine M. Wilson, *Shakespeare's Sugared Sonnets* (Goege Allen, 1974).
28. Cf. 33, 81, 92, 151 etc.
29. Cf. 90, 97-99 etc.
30. ただし 8 行と 6 行の間に turn のない場合が多い。
31. もっともワーズワスの場合, 8 行のあとに休止をおく形をとり, キーツは押韻も変化させている。
32. Cf. *Faber Book of Sonnets*, ed. by Robert Nye (Faber, 1976).